

Vahidin Preljević

Odbijanje pripovijedanja i »Smisao za mogućnost«

**Pokušaj određenja narativne poetike Roberta Musila
u kontekstu moderne**

**»Odbijanje pripovijedanja« - autoreferencijalnost u Čovjeku
bez svojstava**

Imajući u vidu radikalnu promjenu odnosa prema jeziku, ne čudi što je upravo roman u 20. stoljeću postao najprepoznatljiviji poligon za poetsko eksperimentiranje. On je zbog svoje »kronične nestabilnosti i neobične povijesti« oduvijek bio, promatrano iz negativnog ugla, predmetom kritike koja mu je spočitavala »manjak identiteta« dovodeći u pitanje i njegov status književne vrste, ali je isto tako često slavljen i kao »protejska pojava«¹ u kojoj sloboda stvaraoca nalazi svoj adekvatan izraz. Usprkos svojoj dugoj povijesti, roman zapravo tek u književnoj moderni izrasta u najpriznatiju književnu vrstu, koja je obilježila cijelo 20. stoljeće i danas stekla status koji je ranije pripadao epu ili tragediji. Smanjivanjem značaja jednostrano shvaćene mimetičke funkcije, roman je prestao težiti tome da odslika vanjski svijet, dobivajući mogućnost da gradi svoj vlastiti. On je to donekle uvijek i činio, ali mu se u moderni naglo otvora prostor za svjesno propitivanje vlastitih granica. Upravo se to preispitivanje uloge književnosti, njena svjesna autoreferencijalnost čini glavnom odrednicom moderne.

¹ Žmegač: Povijesna poetika romana, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske str. 7.

Musilov *Čovjek bez svojstava* može poslužiti kao jedan od ključnih tekstova za ilustraciju ove teze. Fabula - ako uopće zaslužuje takav naziv - ovog dvotomnog romana od preko 2000 gusto tiskanih stranica da se ispričati u nekoliko rečenica. Početak priče sastoji se u predstavljanju Ulricha, tridesetdvogodišnjeg doktora matematike, sina uglednog bečkog profesora prava, koji, »nakon tri pokušaja da postane značajan čovjek« uzima jednogodišnji odmor od života. Taj odmor se sastoji, prije svega, u tome da ništa ne radi osim da kritičkom opservacijom propituje fenomene vanjske (i unutrašnje) stvarnosti. Prvo pomjeranje sa ove horizontalne mrtve tačke predstavlja postavljanje Ulricha na mjesto tajnika tzv. »paralelne akcije«, projekta koji su osmislili Ermelinda Tuzzi, supruga jednog austrijskog vladinog službenika, i grof Leinsdorf, utjecajna politička ličnost iz najviših dvorskih krugova. Taj poduhvat ima za cilj da osmisli što spektakularnije obilježavanje 60 godina vladavine cara Franje Josipa. Ovaj jubilej pada 1918. godine - početak radnje je 1913. godina, što kod čitaoca već od samog početka razbija iluzije o ostvarivosti ovoga nauma, jer tada "Habsburška monarhija više neće ni postojati. Dešavanja u okviru paralelne akcije čine okosnicu prve knjige romana. Naravno da se pojam »zbivanje« mora uzeti *cum grano salis*; likovi ne poduzimaju ništa konkretno osim što se okupljaju u kući Ermelinde Tuzzi, koju Ulrich zbog njenog naglašenog idealizma, ironično naziva Diotimom, i raspravljaju o smislu paralelne akcije, ne uspijevajući, naravno, iznaći neko djelotvorno rješenje. Izuzimajući nekoliko Ulrichovih susreta sa prijateljima iz mladosti, bračnim parom Walterom i Clarissom, posjeta porodici jevrejskog bankara Fischela i sporadičnih sastajanja sa ljubavnicom koja se pojavljuje pod pseudonomom Bonadea, ne događa se praktično više ništa. Formalno uzevši, najveći dio teksta sastoji se od razgovora, unutarnjih monologa te pripovjedačevih ili Ulrichovih refleksija. Sljedeća promjena na horizontalnoj ravni zbivanja označava početak druge knjige romana: Ulrichov otac umire, i on odlazi u staru porodičnu kuću negdje u austrijskoj provinciji kako bi prisustvovao sahrani. Tamo susreće svoju »zaboravljenu sestru« Agathu s kojom iz, na prvi pogled, apsurdnih razloga, falsificira očev testament i nakon toga ulazi u čudan odnos koji se neprestano nalazi na granici incesta. Nakon što su riješili pitanja zaostavštine, vraćaju se u Beč, a tamo stara priča o paralelnoj akciji kreće iz početka.

Kraj romana, u smislu zatvaranja pripovjednih tokova, ne nazire se ni u brojnim bilješkama, nacrtima koje je Musil ostavio iza sebe. Ti nezavršeni dijelovi više govore o daljem razučivanju pripovjedne radnje uvođenjem novih likova, nego o kakvu razrješenju pitanja koje je roman na početku postavio. Istraživači Musilova djela već desetljećima pokušavaju iz zaostavštine destilirati nekakav mogući kraj da bi ga potom prikazali kao potvrdu svoje središnje interpretacijske teze. Vjerovatno nema ni smisla tražiti kraj u smislu

okončanja vanjske radnje, prije svega zbog toga što je on gotovo nemoguć ako se uzme u obzir koncepcija romana, koja je, osim što njoj govori sam tekst, poznata i iz niza Musilovih eseja, bilješki intervjuja. Tako u poznatom intervjuu sa novinarom Oskarom Mariusom Fontanom, objavljenom 1926. godine, Musil naglašava da ne piše historijski roman, objašnjavajući svoj otklon od realizma: »Realno objašnjenje zbivanja manje me zanima. Imam loše pamćenje. Činjenice su povrh toga uvijek zamjenjive. Mene zanima ono što je duhovno tipično, i gotovo bih kazao: sablasno u zbivanju.«² Musil slično argumentira i u fragmentarnom zapisu *O krizi romana (Zur Krisis des Romans)* iz 1931. godine, kada kaže da se pojedinačne sudbine ne mogu više naivno smatrati prevažnima kao u realizmu ili naturalizmu, kod Balzaca ili Zole. O tome da se iza sudbine pojedinca skriva tipsko, govori već i psihoanaliza spram koje Musil ipak zadržava određenu dozu rezerve. Pripovijedanje je, smatra Musil, izgubilo na značaju: »Ne želimo više jedni drugima pričati priče. (...) Što je novo, saznajemo iz novina. Ono što se rado sluša smatramo kičem.«³

I u samom romanu eksplicitno se naznačava problem pripovijedanja. U poglavlju *Povratak kući (Heimweg)*, tumarajući kroz vedru bečku noć i razmišljajući o nepreglednoj i sve apstraktnijoj stvarnosti, Ulrich dolazi na ideju da je »zakon onog života za kojim, preopterećeni (...), čeznemo, nije nijedan drugi doli zakon pripovjednog reda! Onoga jednostavnog reda, koji se sastoji u tome da možemo reći: Kada se ovo zbilo, desilo se ono (...). I Ulrich je primijetio da je izgubio smisao za to primitivno epsko za koje se pojedinačni život hvata, premda sve ono što je opće više nije moguće pripovijedati jer ne slijedi neku "nit već se širi u beskonačno istkanoj površini"⁴. Ono što se u ovoj refleksiji pojavljuje kao egzistencijalni problem središnjeg lika, ujedno je formalni problem romana⁵. Nipošto se, dakle, ne može govoriti o Musilovoj nesposobnosti narativnog razvijanja priče; »odbijanje pripovijedanja«⁶ je, štaviše, od samog početka dio autorove intencije. Najeksplicitnije to dolazi do izražaja u jednoj pripovjedačevoj rečenici iz zaostavštine romana: »Priča ovog romana vrhuni u tome da se priča koja bi se u njemu trebala pripovijedati ne pripovijeda«⁷. Paradoksalnost ove formulacije upućuje na autoreferencijalnost

² Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil. (30. April 1926), GW 7, str. 939-942, ovdje str. 939.

³ Robert Musil: Zur Krisis des Romans. In: GW str.1408-1412, ovdje str. 1412

⁴ MoE str. 650.

⁵ Isp. Wolfdietrich Rasch: Der Mann ohne Eigenschaften. Eine Interpretation des Romans .

⁶ Isp. Dieter Kühn: „Der Mann ohne Eigenschaften“ – Figur oder Konstruktion. U: Neue Rundschau Bd. 91 (1980) H.4. S. 108.

⁷ MoE, str. 1640.

kao važnu odredbu romana: *Čovjek bez svojstava* je, naime, roman o nemogućnosti romanesknog pripovijedanja i hronološko-mimetičkog poretka.

Već se uvodno poglavlje da pročitati kao ironijsko poigravanje sa principom mimeze i diskursom realističkog romana. Roman počinje nekom vrstom fiktivnog vremenskog izvještaja u kojem pripovjedač govori o barometarskom minimumu i maksimumu, gdje se tačno procjenjuje temperatura zraka u odnosu na prosječnu godišnju temperaturu i tome slično da bi na kraju lapidarno zaključio: »Riječju, kojom se činjenično stanje prilično dobro opisuje: Bijaše to lijep avgustovski dan godine 1913.«⁸ jedan od ustaljenih principa realističko-mimetičkog romana sastoji se u tome da pripovjedač što je podrobnije moguće upoznava čitaoca sa vremenom i prostorom radnje. Musil ovo načelo dovodi do apsurdna time što za opis meterološkog vremena citira pseudonaučni stil vremenske prognoze koji se logikom stvari odlikuje najvećom mogućom preciznošću da bi ga onda suprostavio najneodređenijim mogućim opisom. Ni jedan ni drugi opis nisu u stanju odslikati stvarnost, prvi zbog toga jer u svojoj apstraktnosti pojavu o kojoj govori svodi na meteorološke veličine i time je čini nepristupačnom za doživljaj i iskustvo, a drugi zbog toga što je neprecizan i što nije kadar odrediti posebnost baš tog »lijepog avgustovskog dana«. Birajući ova dva, u neku ruku, ekstremna međusobno suprostavljena opisa istog fenomena, Musil pokazuje apsurdnost zahtjeva za oponašanjem stvarnosti, a ta njegova intencija biva još jasnije nekoliko redaka kasnije, kada nam pripovjedač pokušava predstaviti Beč kao mjesto zbivanja. Nakon što je opisao velegradsku vrevu koja se ni po čemu ne razlikuje od vreve u drugim metropolama, pripovjedač ironično zaključuje da se »gradovi raspoznaju po njihovom hodu, kao ljudi«, tješeći čitaoca koji za to možda ne bi bio u stanju slijedećim riječima:

»Precjenjivanje pitanja gdje se nalazimo potiče iz vremena hordi, kada smo morali pamtititi hranilišta. Bilo bi važno doznati zbog čega se u odnosu na crveni nos zadovoljavamo kazati da je crven, nikada ne pitajući o kojoj se posebnoj vrsti crvene boje radi, premda se to prema duljini talasa može izraziti do u mikromilimetar; a, nasuprot tome, uvijek dosta tačno želimo znati u kojem se gradu nalazimo, iako grad u kojem boravimo predstavlja nešto puno zamršenije. To nam odvraća pažnju od važnijih stvari.«⁹

Musilova kritika mimetičkog principa sastoji se u sljedećem: želimo li konzekventno slijediti princip oponašanja stvarnosti i vjerno prikazati vanjski svijet, morali bismo pisati prirodnoznanstvena a ne književna djela.

⁸ MoE, str. 9.

⁹ MoE, str. 9-10..

Stoga se Musilov pripovjedač ne pita toliko da li je moguće doslovno pre-slikati prikazati stvarnost, već da li je to uopće vrijedno pokušavati.

Navedeni citati pokazuju, kao što smo već ustanovili, da se Musilov roman autoreferencijalno bavi samim problemom pripovijedanja. Osim ovog »tematiziranja narativnog diskursa unutar narativnog diskursa«, Irmgard Honeff-Becker¹⁰ razlikuje još dvije razine autoreferencijalnosti u *Čovjeku bez svojstava*, tematiziranje književnosti unutar književnosti, odnosno tematiziranje autora autorom. Značajnije nam se od same ove podjele čini činjenica da se autoreferencijalnost Musilovog romana ne sastoji samo u diskurzivnom razmatranju problema pripovijedanja, književnosti ili autorstva, već je konstitutivni element strukture, pripovjednih postupaka i jezičkog stila. Da bi to pokazali, vratit ćemo se ponovno prvom poglavlju koji in nuce demonstrira autorefleksivno jezgro romana. Općenito smo i njemu ustanovili implicitnu kritiku mimetičkog načela. Konkretnije, riječ je o tematiziranju standardnih motiva opisa vremena i mjesta događanja, funkcionalnih konstanti svakog tradicionalnog romana. Diskurzivno skretanje pažnje na sam problem opisa mjesta ili vremena predstavlja samo jednu dimenziju autorefleksivnosti. Neposredno nakon citiranog mjesta koje postavlja u pitanje važnost imena grada, pripovjedač sam daje »opis« tog istog grada:

»Na ime grada, dakle, ne treba polagati vrijednost. Kao i svi veliki gradovi sastojao se od neredovitosti, pokliznuća, nedržanja koraka, sraza stvari i prilika, s bezdanim tačkama tišine između njih, od trtina i neprokrčenog, od velikog ritmičkog udara i vječitom neskladu i sudaranju svih ritmova, nalikujući u cjelini ključajućem mjuhuru, koji miruje u jednoj posudi koja se sastoji od trajnog materijala kuća, zakona, propisa i povijesnih predanja«.

Umjesto realističkog opisivanja materijalnosti fiktivnog zbivališta, pripovjedač čitaoca konfrontira sa jednom posve apstraktnom analizom fenomena grada, koja abstrahira od površine pojava pokušavajući stvari svesti na suštinu. Umjesto konkretnog opisa gradske vreve, pripovjedač koristi opće pojmove »neredovitost«, »pokliznuće«, »sraz stvari i prilika«, umjesto postepenog uvođenja u materijalnost fiktivnog svijeta, čitalac dobija tek deindividualiziranu predodžbu o tome šta predstavlja bit jednog velegrada koja se može odnositi i na bilo koje drugo mjesto zbivanja od onog o kojem je riječ u romanu. Ovim postupkom, koji dosta podsjeća na fenomenološku metodu eidetičke redukcije, autor postiže efekat remećenja estetičke iluzije¹¹

¹⁰ Irmgard Honneff-Becker: Selbstreferentielle Strukturen in Robert Musil „Der Mann ohne Eigenschaften“. U: Wirkendes Wort 1/1994, str. 72-88.

¹¹ Isp. o ovom problemu Eckhard Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975. Ova studija sumira rezultate istraživanja recepcijsko-estetičke škole okupljene oko Wolfganga Isera i Hansa Roberta Jaussa.

čiji osnovni garant jeste, između ostalog, i predmetan opis mjesta zbivanja koji čitaocu pruža mogućnost konkretizacije¹².

Autorefleksivnost Musilovog romana, dakle, ne sastoji se samo u punktualnom tematiziranju pripovjednog postupka, već prožima i sam stil pripovijedanja. To se ne odnosi samo na postupke opisa vremena i mjesta zbivanja, već i na karakterizaciju likova, prikazuje događaja, na sve standardne elemente jednog pripovjednog teksta. Autorefleksivnost je dosljedno prisutna i u strukturi radnje, za koju ćemo u jednom od narednih poglavlja (II,4) ustanoviti da je građena kao potpuna negacija tradicionalne aristotelovske koncepcije radnje.

Ova, mogli bismo je nazvati, *apsolutna autorefleksivnost* Musilovog romana može se shvatiti kao dosljedna realizacija ranoromantičarskog programa transcendentalnosti. Kao što je Schlegel govorio o »poeziji poezije«, o Musilovom tekstu možemo govoriti kao o *romanu romana*, kao djelu koji u svakom elementu i u svakoj dimenziji ogoljava svoj umjetni karakter preispitujući mogućnosti romanesknog pisanja uopće. Upravo se to ispitivanje *mogućnosti* nameće kao glavni princip Musilovog autorefleksivnog pisanja. Zbog toga ćemo se tzv. »smislu za mogućnost« posvetiti u narednom odjeljku.

»Smisao za mogućnost«

Četvrto poglavlje romana ključno je za razumijevanje njegove estetske suštine. U njemu narator napušta razinu pripovjednog zbivanja i upušta se u jedno od svojih uobičajenih razmatranja. Takav narativni postupak ponavljat će se u romanu više puta, no čini se da ovo poglavlje, u kojemu je riječ o tzv. »smislu za mogućnost«, po svemu zauzima središnje mjesto u pripovjednom diskursu, tim prije što signifikantno prekida ekspoziciju i tek započeto uvođenje glavnog junaka, koji kako ćemo kasnije vidjeti, predstavlja svojevrsno otjelovljenje »smisla za mogućnost«. Uzimajući naoko banalnu scenu opisa enterijera kuće u kojoj živi Ulrich, »čovjek bez svojstva«, pripovjedač zaključuje da praktično uređenje mjesta stanovanja proističe iz pragmatičkog »smisla za stvarnost«. Ali, to je samo povod za šire razmatranje:

»Ako pak postoji smisao za stvarnost, a niko neće sumnjati da je njegovo postojanje opravdano, onda mora postojati nešto što bi se moglo nazvati smislom za mogućnost.«¹³

¹² Tako i Roman Ingarden u svom već klasičnom djelu *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer 1965 (1931) koje je postalo polazištem estetike recepcije na str. 362, gdje govori o konkretizaciji književnog djela, pripovjedačeve komentare, opaske odnosno „šematizirana viđenja“, u koje možemo svrstati i Musilov citirani „opis“ vidi u radikalnom kontrastu prema čitateljskom činu konkretiziranja.

¹³ MoE, str. 16.

Onaj koji ima smisla za mogućnost, nastavlja pripovjedač, »ne govori da se to i to desilo, da će se desiti; on izmišlja: Ovdje bi se nešto moglo, trebalo i moralo desiti«. Zbog toga, smisao za mogućnost se može definirati kao sposobnost »da se misli sve što bi se isto tako moglo desiti i da se ono što jeste ne smatra važnijim od onog što nije«.

Posjedovati smisao za mogućnost, međutim, nipošto ne znači gubljenje smisla za stvarnost; to bi, kako pripovjedač kaže, prouzročilo umobolnost. Dapače, ove dvije sposobnosti su itekako povezane, one, štaviše, prožimljuju jedna drugu:

»Moguće ne podrazumijeva samo snove nervno poremećenih osoba nego i još neprobuđene božije namjere. Mogući doživljaj ili moguća istina nisu jednaka stvarnom doživljaju i stvarnoj istini, manje su u skladu sa vrijednošću onoga što je stvarno, oni, barem prema mišljenju njihovih pristalica, sadrže nešto odistinski božije u sebi, vatru, poletnost, graditeljsku volju i svjesni utopizam koji se ne boji stvarnosti ali je shvaća kao zadatak i izmišljaj«.¹⁴

Idejno - povijesna pozadina »smisla za mogućnost«

Prije nego se pozabavimo estetskom suštinom i poetskom eksplicijom Musilovog »smisla za mogućnost«, valjalo bi nakratko osvjetliti idejnopovijesni horizont unutar kojeg Musil razvija svoju, uvjetno rečeno, »teoriju« mogućeg. Prije svega, Musilova fasciniranost mogućnošću kao ontološkom i estetskom kategorijom u skladu je sa trendovima koji su se razvijali u univerzitetskoj filozofiji oko 1910. godine, dakle, u doba sazrijevanja Musilove ideje o romanu. U veoma kratkom razdoblju, izlazi niz radova koji se bave kategorijom mogućnosti. Gallinger objavljuje 1912. godine studiju *Problem objektivne mogućnosti (Das Problem der objektiven Möglichkeit)*, Verweyen 1913. godine *Filozofiju mogućeg (Philosophie des Möglichen)*, a Geysers dvije godine kasnije svoju *Opću filozofiju (Allgemeine Philosophie)* velikim dijelom zasniva upravo na principu mogućnosti, Meinong svoju knjigu, objavljenu također 1915. godine, naslovljuje *Mogućnost i vjerovatnoća (Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit)*, a od brojnih ostalih radova koji se direktno ili indirektno bave ovom temom, spomenut ćemo još Faustovu *Misao mogućnosti (Möglichkeitsgedanke)* i knjigu *Mogućnost i stvarnost (Möglichkeit und Wirklichkeit)* Nikolaiia Hartmanna koje su objavljene 30-ih godina. Niz dakako nije potpun, ali dovoljan je da ilustrira da Musilovo zanimanje za pitanje mogućeg nije predstavljalo izoliran slučaj.¹⁵

¹⁴ MoE str.16.

¹⁵ Djela o fenomenu mogućnosti navedena prema: Michael Jakob: „Möglichkeitssinn“ und

Moguće u idejnoj povijesti neraskidivo je vezano za teološki ili prototeološki diskurs u antičkoj filozofiji, koji se kasnije nastavio u srednjem vijeku, gdje se raspravljalo o tome da li je Bog svemoćan i beskonačan.¹⁶ Ako jeste svemoćan, onda je postojeći svijet samo jedan od onih koji je mogao stvoriti, jedan od mogućih svjetova (Leibniz), tako da se izvodi logičan zaključak da »kosmos, zamišljen kao konačan, ne iscrpljuje niti može iscrpiti beskonačni univerzum mogućnosti bitka - a time i: mogućnosti božije svemoći«¹⁷.

Početak novovjekovlja obilježen je polaganim detroniziranjem Boga i prevazilaženjem gnoze¹⁸, a božije atribute, u procesu »naricističke identifikacije«¹⁹, prisvaja čovjek. Tako moguće prelazi u domen humanuma, i na pozornicu stupa stvaralački čovjek koji odbacuje »apsolutizam stvarnosti«²⁰. Zanimljivo je da je sama srednjovjekovna gnoza, ne svojom voljom, pospješila ovaj proces idealiziranjem onostranosti; postojeći svijet predstavljala je kao prolaznu stanicu, kao nužno zlo, na putu kao boljem svijetu koji se nalazio s onu stranu iskustva. Tako onostranost postaje pribježište ljudske nade²¹, a u jesen srednjovjekovlja²² na stvarnost se sve više gleda kao na izvor svih zala, što neumitno vodi snaženju volje za prevazilaženjem stvarnosti prema principu mogućeg. Istina, taj proces se ne odvija više u znaku srednjovjekovne *omnipotentia dei*; čovjek uzima stvari u svoje ruke i svijet počinje shvatati kao nešto što je promjenjivo, i što je još važnije: kao nešto što sam može promijeniti.

Očigledni simptomi ove promjene duhovne paradigme jeste uspon prirodnih znanosti i razvitak racionalističke filozofije. Hipoteza postaje mnogo više od puke metode, ona je ključni strukturni elemenat novog svjetonazora, prema kojem data stvarnost, »faktički neksus«, gube na značaju. Princip mogućih svjetova doima se toliko plodnim da se suglasje hipotetičkih konstrukcija sa stvarnim svijetom javlja kao slučajnost.

die Philosophie der Möglichkeit. U: Text + Kritik 21/22 (1983). Treće izmijenjeno izdanje. Str. 13-36.

¹⁶ Vidi Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*. U: H.B.: *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main 2001, str. 9-46.

¹⁷ Blumenberg: *Nachahmung der Natur*, str. 35

¹⁸ Vidi Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Drugo prošireno izdanje. Frankfurt am Main 1999, str. 148.

¹⁹ Horst E. Richter: *Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen*. Reinbeck bei Hamburg 1979, str. 23.

²⁰ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*.

²¹ Isp. Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*, str. 150.

²² Johann Huizinga: *Herbst des Mittelalters*

Ovdje, prema Blumenbergu, postaje razvidno u čemu je ontološka prednost »smisla za mogućnost«: to je istom imanentna *ideja slobode* koja se još kod Descartesa očituje kao »nezavisnost racionalne formule od faktičkih datosti«. Jer sada »čovjek sebi bira svijet, kao što je Bog od svih mogućih izabrao jedan svijet koji je stvorio«²³.

Blumenbergova idejnohistorijska analiza pokazuje koliko usko je pojam mogućnosti vezan za pojam stvaranja. Odatle je samo jedan korak do, u biti, romantičarske teze da umjetnost ne oponaša vanjski svijet u smislu pukog preslikavanja činjeničnih datosti, nego da ona oponaša *čin stvaranja kao takav*. Na početku novovjekovlja umjetnost se javlja sa sasvim novom ambicijom: »ne da prikaže nego da realizira jedan (vlastiti) svijet«.²⁴ Njena namjera više nije prevenstveno da prikaže dualizam između činjeničnog i svijeta kakav bi trebao biti, nego »da se smjesti u prostor onoga što Bog i priroda nisu ostvarili«, pa se svako umjetničko djelo može uzeti kao uprizorenje »stvarnosti mogućeg«²⁵.

Ova promjena funkcije umjetnosti skopčana je sa promjenom pojma stvarnosti u novovjekovlju. Stvarnost se više ne shvaća kao originalni samosvojni kvalitet činjeničnih datosti nego kao otjelovljenje određene »sintakse elemenata«. Stvarnost, dakle, sada postaje »neka vrsta teksta koji se konstituira tako što slijedi određena pravila unutarnje konzistencije«²⁶. Pošto je kontekst stvarnosti, naravno, beskonačan, umjetnost, koja se upinje konkurirati prirodi, postavlja sebi zadatak da tu potencijalnu beskonačnost također realizira.

Ne ulazeći, za sada, dalje u filozofijske implikacije, mislim da smo dovoljno osvijetlili ontološki kvalitet kategorije mogućeg i pokazali da je umjetnost eminentno mjesto realizacije te kategorije.

Istina, Blumenbergovo epohalno određenje umjetničkog kao stvarnosti mogućeg, nužno ostaje na veoma apstraktnoj razini, ne ulazeći previše u formalne osobenosti pojedinih umjetnosti. Zadatak nauke o književnosti bi bio da sistematski pokuša istražiti koja su to svojstva književnog djela (pa i pojedinih književnih vrsta) koja, eventualno, uprizoruju moguće kao ontološku kategoriju.

²³ Blumenberg: *Nachahmung der Natur*, str. 41.

²⁴ Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. U: H.B.: *Ästhetische und Metaphorologische Schriften*, op. cit. str. 61.

²⁵ *ibidem* str. 62.

²⁶ *ibidem* str. 64.

»Smisao za mogućnost« kao Musilov poetski princip

Vratimo se sada funkciji »smisla za mogućnost« u Musilovom romanu. Začudno je što se takvom središnjem pojmu u Musilovoj koncepciji djela u literaturi ne posvećuje odveć velika pažnja. Jedino je Thomas Pekar u svojoj kratkoj studiji pravilno spoznao da je riječ o »poetološkom principu«²⁷, premda se njegova analiza zadržava na površini, a zaključci ostaju isuviše uopćeni. Stariji radovi bave se, i to tek ovlaš, uglavnom duhovnopovijesnim uticajima i paralelama. Gerhart Baumann²⁸ tako u »smislu za mogućnost« pronalazi tragove asocijativne lucidnosti romantičarskog duha, ali se pri tome zadržava samo na intuitivnom uvidu, ne upuštajući se u širu elaboraciju. Renate von Heydenbrand u svojoj opsežnoj studiji o duhovnim uticajima na Musila, ovaj pojam dovodi u vezu sa Nietzscheovim perspektivizmom: »Smisao za mogućnost je sumnja u jedinstvenost i neoborivost faktičkog, ali i u jedinstvenost i neoborivost normalnog tumačenja faktičkog. U ovom drugom smislu, nazire se već kod Nietzschea.«²⁹ Michael Jacob³⁰ smisao za mogućnost posmatra uglavnom u kontekstu subjektivnosti i, bez detaljnijih analiza, ali sa dosta emfaze, ispravno ga prepoznaje u liku Ulricha. Konačno, Albert Kümmler³¹ uočava paralele sa Leibnizovom tezom o najboljem od svih mogućih svjetova, i pokušava, vrlo uvjerljivo, »smisao za mogućnost« protumačiti iz vizure teorije haosa i entropije, premda i njegov rad, iako obiluje citatima iz Musilovog romana, pati od nesistematičnosti i zanemarivanja primarno književnih kategorija.

Upravo je Musilova zasluga i originalnost, prije svega, u tome, što je kategoriju mogućnosti, za kojeg smo vidjeli da predstavlja jednu krajnje bitnu ontološku odrednicu u samodefiniranju subjekta, prenio na područje književnosti pretvorivši je u, tu se možemo složiti sa Pekarom, u temeljni poetološki i poetski princip vlastitog romana. Izrazimo ovdje, u vezi s tim, sljedeću tezu:

²⁷ Thomas Pekar: *Ordnung und Möglichkeit*. Robert Musils „Möglichkeitssinn“ als Poetologisches Prinzip. Oldenburg 1990.

²⁸ Gerhart Baumann: *Robert Musil. Eine Vorstudie*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* Bd. 66 (1952/53). S.292-316, posebno str. 302.

²⁹ Renate von Heydenbrand: *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. Münster 1966: „Möglichkeitssinn ist der Zweifel an der Einzigkeit und Unumstößlichkeit des Faktischen, aber auch an der Einzigkeit und Unumstößlichkeit der normalen Deutung des Faktischen. in diesem zweiten Sinne ist er schon bei Nietzsche vorgezeichnet.“, str. 42

³⁰ Michael Jakob: „Möglichkeitssinn“ und die Philosophie der Möglichkeit, op cit.

³¹ Albert Kümmler: *Möglichkeitsdenken. Navigation im fraktalen Raum*. In: *Weimarer Beiträge* Jg. 41 H.4 (1995) S.526-546.

Musil je umjetničko odnosno književno (u njegovom slučaju romaneskno) shvaćao kao jedini oblik realizacije *mogućeg*, a *moguće* kao najvažniju odrednicu umjetničkog. Stoga se roman *Čovjek bez svojstava* može uzeti kao pokušaj konzekventnog (samo)ostvarivanja tog principa. Nastojat ćemo to u narednom odjeljku pokazati analizom strukture radnje romana.

Struktura radnje »Čovjeka bez svojstava« i »smisao za mogućnost«. U prvom dijelu prve knjige (19 poglavlja) Musilovog romana dominiraju statični opisi prostora (1-2. poglavlje), likova (3-6., 12., 14. i 18. poglavlje), esejističke digresije (4., 8, 15.-16. poglavlje) i analeptičko pripovijedanje (9-11. poglavlje). Na neposredno zbivanje u pripovjednoj sadašnjosti odnose se 7. poglavlje koje prikazuje početak Ulrichove afere sa Bonadeom, djelomično 14. i 17. poglavlje u kojem se pripovijeda Ulrichova posjeta Clarissi i Walteru, njegovim prijateljima iz mladosti, te konačno 19. poglavlje, gdje Ulrichov otac u pismu od sina traži da se preko poznanstava i rodbinskih veza uključi u pripremu obilježavanja jubileja 70. godina carevanja Franje Josipa, dakle u aktivnosti koje će pripovjedač kasnije ironično nazvati »paralelnom akcijom«. Istina, i u drugim poglavljima, posebno u onom o suđenju silovatelju Moosbruggeru, ima elemenata linearnog vanjskog zbivanja, međutim, to zbivanje ima za funkciju da uprizori stanja ili opiše likove, što se vidi po dominantnom iterativnom stilu pripovijedanja³². Iteracijom je u dobroj mjeri obilježeno i pripovijedanje Ulrichove posjete, jer ima više za cilj da karakterizira odnose među prijateljima, nego da prikaže nešto novo, jer stanje koje Ulrich zatiče u kući Waltera i Clarisse isto je stanje kao i prije te posjete, a kako se kasnije vidi, ono se ni nakon posjete ne mijenja.

Dakle, jedini pripovjedni segmenti, koji dovode do promjene postojećeg stanja, makar na mikrorazini, u ovom dijelu romana predstavljaju Ulrichovo osvajanje Bonadaee, i posljednje poglavlje u kojem Ulrich čita očevo pismo. Ispitajmo njihovu funkciju za dalji tok radnje.

Pripovjedni segment o sklapanju poznanstva sa Bonadeom jedan je od rijetkih u ovom dijelu romana koji je dobrim dijelom ispričan pripovjednim načinom scenskog prikaza³³, koji inače od svih pripovjednih načina (izvještaj, opis, komentar/refleksija³⁴) najviše naginje neposrednoj događajnosti. Stoga se on najviše koristi kada se neka faza radnje želi posebno istaknuti.

³² Vidi Gerard Génette: Die Erzählung. München 1998, str. 83-84.

³³ Vidi terminologiju kod Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler 1970 (1955), str. 90-94. Usporedi i.: i Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990., str. 143-192. i Jürgen H. Petersen: Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart: Metzler 1993., posebno str. 80-81.

³⁴ Vogt; Aspekte erzählender Prosa, op.cit. 143-192.

Bonadea, zgodna supruga nekog uglednog bečkog buržuja, čiji identitet pripovjedač ne otkriva, pronalazi Ulricha kako pretučen i bez svijesti leži na ulici. Nakon što ga primi u kočiju i upita šta mu se dogodilo, Ulrich relativizira tuču u koju je bio umiješan - za njene uši grotesknim - povezivanjem sporta i mistike. Bonadea reagira osjetljivo na pominjanje tjelesnosti pri kraju razgovora u kočiji i već sljedeću večer postaje Ulrichova ljubavnica. U pomenutoj sceni dolaze do izražaja dvije glavne karakteristike ovoga lika: izražena čulnost, koja Ulricha u jednom razgovoru sa Diotimom o Bonadei, navodi na to da je nazove »nimfomankom« i ništa manje istaknuta potreba za održavanjem građanskog statusa koji ima kao supruga anonimnog bečkog uglednika. Ta obilježja Bonadea ne gubi do kraja romana, čak se i u skicama iz zaostavštine pojavljuje nacrt scene u kojoj Bonadea pokazuje oduševljenje zbog velikog broja muškaraca koji se spremaju u rat (str. 1903). Kao što vidimo, poglavlje o početku afere sa Bonadeom moglo bi se shvatiti kao peripetija koja započinje pripovjedni zaplet. U nekoliko navrata, Bonadea posjećuje Ulricha, on potom ravnodušno prekida odnose s njom i odbija pokušaje ponovnog približavanja.

Međutim, cijeli kompleks zbivanja sa Bonadeom nema nikakvu kauzalnu funkciju u pretpostavljenoj cjelini radnje. A ni unutar same sekvence ne dolazi do formiranja čvrstog kauzalnog nekusa: na Ulricha ovi susreti nemaju nikakvog uticaja, a ni Bonadea ne doživljava nikakvu značajniju promjenu – osim što je jednog ljubavnika zamijenila drugim. Događaj u Lotmanovom smislu, u slučaju Bonadee predstavljao bi njen preobražaj, razrješenje unutarnjeg psihološkog konflikta između dva elementa koji je bitno određuju: jakog seksualnog poriva i potrebe za održavanjem privida građanske serioznosti.

Pripovjedna sekvenca o Bonadei može nam poslužiti kao primjer za strukturnu koncepciju radnje. Najveći dio pripovjednih tokova (Diotima/ Arnheim, Moosbrugger, Clarisse/Walter, Gerda Fischel, Sepp itd.) ostaju odvojeni jedni od drugih, između njih se ne uspostavlja kauzalna veza, premda se nekada, više neobavezno, dodiruju, i to prije svega preko Ulricha koji jedina njihova zajednička tačka na razini pripovjedne radnje.

Zbog toga ćemo se, za sada, još malo zadržati na pojedinim pripovjednim tokovima.

Zbivanja vezana za lik Ermeline Tuzzi također su obilježena statičnošću. Ulrich, kojega možemo tretirati kao zastupnika pripovjedača u fiktivnom svijetu, Diotimu upoznaje najprije posredno, preko poznanika, a utisci dobiveni iz razgovora o svojoj rođaci navode ga na to da je okarakterizira kao »duhovnu ljepotu« (str. 92) ironično je nazivajući Diotima. Podtekst ovog mitološkog imena, poznatog iz Platonove *Gozbe* određen je idealizmom, koji se ispostavlja kao osnovno obilježje karaktera ovog lika. Diotima sama

potvrđuje nešto kasnije (str. 93), da uopće nije u stanju voditi razgovore koji bi pali ispod zamišljenog visokog nivoa. No pri prvom susretu sa Ulrichom, pokazuje se i njena druga strana. Diotima, naime, osjeća snažnu tjelesnu privlačnost prema Ulrichu, ali taj osjećaj potiskuje tako što svog rođaka počinje »duhovno sažaljivati« (str. 93). Istovremeno, simptomatično je da Ulrich Diotimu doživljava prije svega kao upečatljivu tjelesnost: »Ulrich se osjećao kao da ga pritišće nešto neprijateljsko, žudnja da ozlojedi ovu nasmiješenu ženu, iako nije mogao sasvim umaći njezinoj ljepoti.«³⁵ Time se sugerira da je Diotima lik koji se nalazi u procjepu između potisnute tjelesnosti i izražene produhovljenosti. Ovaj dualizam posebno će doći do izražaja u odnosu prema Arnheimu. Već od prvog susreta, Diotima prema pruskom magnatu i tankočutnom publicisti osjeća izuzetnu naklonost koja s njegove strane biva uzvraćena. Ona se vremenom sve više povećava, kulminirajući u Arnheimovoj nedvosmislenoj ponudi Diotimi da mu postane žena.

Diotima je, dakle, kao i većina ostalih likova ambivalentno koncipirana, ona je nosilac radnje u »semantičkom polju koje se sastoji od količine suprostavljenih elemenata« (Lotman). Premda su, kao i u Bonadeinom liku, sadržane sve predispozicije za unutarnji zaplet koji bi, prema Aristotelovoj koncepciji radnje, nagovještavao njegovo dinamično razrješenje, do tog raspleta ne dolazi. Privremeno rješenje samo pokriva imanentna protuslovlja i kao takvo izaziva Ulrichove ironično-zajedljive komentare. Diotima se, naime, počinje baviti seksologijom, pokušavajući na taj način tjelesnost podići na višu razinu, produhoviti je i time potisnuti.

Kratka analiza ove dvije odvojene pripovjedne sekvence čiji su nosioci dva ženska lika pokazuje da Musil unutarnju radnju likova koncipira tako da u nju otpočetak ugrađuje zaplet – uglavnom kao sukob dvaju suprostavljenih karakternih osobina ili principa – odgađajući njegovo razrješenje unedogled. Ne dolazi do događaja u Lotmanovom smislu, kao prekoračenja granice semantičkog polja, nego zaplet u neku ruku stagnira, duplicira se i varira, ili u najboljem slučaju, prividno rješava njegovim zatomljavanjem, kojega su, barem u Diotiminom slučaju, svjesni i sami likovi.

Sličan postupak vođenja radnje primjetan je i na makrorazini pripovjednog zbivanja. Makrorazinom zbivanja odnosno radnje možemo nazvati onaj aspekt fiktivne priče koji predstavlja zajednički imenitelj pojedinih pripovjednih tokova. U Musilovom romanu to je u svakom slučaju tzv. paralelna akcija, tim prije što su s njom na ovaj ili onaj način povezani gotovo svi važniji likovi. Osim toga, kao simulacija povijesnog zbivanja, paralelna akcija se izdiže iznad pojedinačnih »subjektivnih« pripovjednih tokova prikazujući se kao njen imaginarni društveni zbir i stjecište.

³⁵ MoE, str. 93.

U kompleks paralelne akcije Ulrich se uključuje nakon prispjeća očevog pisma (19. poglavlje), u kojem ugledni liberalni pravnik svog sina obavještava da visoki krugovi pripremaju značajnu »otadžbinsku akciju«, te od njega traži da posjeti svoju rođaku Ermelindu Tuzzi, koja slovi kao jedan od pokretača tih aktivnosti.

Tako se kao žarište zbivanja u drugom dijelu romana (od 20. poglavlja) nameće »paralelna akcija«, nastojanje da se 70-godišnji jubilej vladavine Franje Josipa obilježi na posebno spektakularan način, koji bi poslužio kao putokaz, i to ne samo austrijskom društvu, već i u širim okvirima. Taj događaj »Austriju bi stavio ispred svih drugih« i time poslužio kao smjernica »cijelom svijetu« da ponovno otkrije svoju stvarnu suštinu.

Na prvoj sjednici paralelne akcije, Ermelinda Tuzzi, u čijem salonu se se okupili znanstvenici, umjetnici intelektualci i predstavnici političke, vjerske, privredne i vojne elite, otkriva da obljetnicu ne bi trebala biti popratiti tek uobičajena manifestacija, već da je ona prilika da se iznađe patriotska ideja koja bi objedinila sve produktivne snage u društvu. Paralelna akcija zapravo ima za cilj da se pripremom obilježavanja jednog raritetnog jubileja ponovno domogne metafizičkog smisla, koji se izgubio u jeku modernog raslojavanja društva, tehnizacije i »prevrednovanja svih vrijednosti«:

»Ako se nameće pitanje da li su vrijeme i današnji narodi uopće sposobni za velike zajedničke ideje, mora se i smije dodati: ideje izbaviteljske snage! Uistinu, radi se o izbavljenju, o izbaviteljskom poletu (...); premda ga sada i ne možemo tačno zamisliti. On mora proizići iz cjeline, ili ga neće ni biti.«³⁶

Diotima ovdje formulira željeni telos paralelne akcije. Međutim, umjesto očekivane sinteze - očekivane barem iz perspektive likova koji su nosioci projekta - zvanice iznose posve različite pa i oprečne stavove. »Nijedna od njih«, zaključuje Diotima, ne posjeduje objediniteljsku snagu.« (str. 178) Stoga se sjednica završava zaključkom grofa Leinsdorfa da se donese rezolucija o načelnoj spremnosti prisutnih da ideju, kada bude pronađena, sprovedu u djelo. Slično se dešava i na svakoj narednoj sjednici. Donose se zaključci koji nisu ništa nego neprestano odlaganje. Time se pokazuje da intelektualne aktivnosti paralelne akcije slijede princip tautologije.

Zbog toga se grof Leinsdorf u narednoj fazi više oslanja na neposredne građanske inicijative, nadajući se da će iz njih izrasti pokret »iz središta naroda« koji bi imao jak sintetički naboj. Nakon što je mobilizirao javno mnjenje i ponukao predstavnike svih slojeva da daju svoj doprinos osmišljanju velikog »događaja«, - dešava se, međutim, da umjesto željene sinteze na stol sekretara paralelne akcije, svakodnevno stižu potpuno disparatni prijedlozi koji govore o raslojenosti modernog društva koje više ne ujedinjuje zajednička ideja;

³⁶ MoE, str.179

ono je rascjepkano u bezbrojne interesne sfere. Najbolji primjer za to daje 81. poglavlje gdje Ulrich ne stiže izaći na kraj s potpuno proturječnim inicijativama različitih udruženja od kojih svaka zastupaju svoje interese:

»Ništa ga tako nije čudilo kao broj postojećih udruženja. Javljala su se udruženja za vodu i za zemlju, udruženja za umjerenost i za uživanje pića, ukratko udruženja i protuudruženja. Ova udruženja podržavala su nastojanja svojih članova, a priječila nastojanja drugih. Stvarao se dojam da svaki čovjek pripada najmanje jednom udruženju.«³⁷

Satirički skicirana društvena realnost govori o nemogućnosti da se tako suprotstavljena stremjenja podvedu pod neku jedinstvenu ideju. Proces diferencijacije u modernom građanskom društvu doveo je do njegove pluralnosti ali i potpune razjedinjenosti. Ono što čelnici paralelne akcije pokušavaju postići jeste ponovno pretvaranje građanskog društva u predmodernu zajednicu (*Gemeinschaft*), u kojoj nije postojao konflikt između privatnog i javnog interesa.³⁸

Aktivnosti intelektualne elite pokazuju dakle njenu potpunu duhovnu razjedinjenost. Umjesto objedinjenja postojećih ideja, neprestano se iznose nove koje su uglavnom u potpunom neskladu sa već iznesenim prijedlozima. Isto se, kao što smo maločas vidjeli, dešava i sa pokušajem da se ta velika ideja – Lyotardova velika priča – materijalizira u nekakvom svenarodnom pokretu. Organski cjelovito društvo, kakvim ga zamišlja grof Leinsdorf, u moderni više ne postoji. Ono je sazdano od potpuno suprotstavljenih, sitnih interesa, a njihovi nosioci poput Leibnizovih »monada bez prozora« lutaju njime ne dodirujući se međusobno, slijepa jedna za druge.

Kao i na mikrorazini likova i pojedinih pripovjednih sekvenci, i na makrorazini zbivanja, koju možemo poistovjetiti sa paralelnom akcijom, pojavljuju se elementi zapleta, koji stvaraju određenu napetost. Međutim, umjesto da se radnja odvija u pravcu raspleta, odnosno, u ovom slučaju, pronalaženja izbaviteljske ideje i njene materijalizacije, čime bi se prevazišla duhovna i fizička podijeljenost društva, ona se, širi unedogled. Umjesto dija-
lektičke koncentracije, javlja se potpuna disperzija.

Nalaženje izbaviteljske ideje trebalo bi riješiti društveno-povijesna proturječja u koja se zaplela austrougarska monarhija. To bi predstavljalo *dogadaj* u Lotmanovom smislu. To grčevito iščekivanje događaja posebno je naznačeno u iscpnom prikazu posljednje sjednice paralelne akcije, koja obuhvata pet posljednjih poglavlja druge knjige romana. Ironija je prepoznatljiva već i u naslovima poglavlja čiji prvi dio glasi »Veliki događaj u

³⁷ MoE, str. 347.

³⁸ Vidi o ovoj temi zbornik: *Građansko društvo i država*. Izbor Zoran Pokrovac. Zagreb: Naprijed 1991.

nastajanju«. Potraga za spasonosnom formulom završava se na kraju tako što se politička elita naglo odlučuje za prijevremeno obilježavanje jubileja, koje se ni po čemu neće razlikovati od sličnih manifestacija te vrste. Uticajni krugovi se na taj korak odlučuju jer je stigla dojava da inostrani krugovi pripremaju održavanje Svjetskog mirovnog kongresa čime bi Austro-Ugarskoj ispred nosa ukrali autorstvo nad uprizorenjem velikog povijesnog događaja. Tako se mukotrpana potraga za izbaviteljskom idejom završava farsom; umjesto očekivanog događaja, koji bi proistekao iz razrješenja društveno-povijesnih proturječja, dobivamo njegov surogat. Kasniji razvoj radnje koji se tek može nazrijeti iz nedovršenih poglavlja i bilješki govori o početku svjetskog rata, koji se, istina, i u radnji dovršenog dijela romana ukazuje na horizontu. I sam Ulrich, koji je zbog svoje intelektualne britkosti i postavljen na mjesto sekretara ovog otadžbinskog projekta, zamoljen od svog prijatelja generala Sturma von Bordwehra za pomoć pri sastavljanju izvještaja za Ministarstvo rata, sažima rezultate proturječnih rasprava na sjednici:

»Javi im«, reče Ulrich, »da je na djelu Hiljadugodišnji vjerski rat (...). Ministarstvo rata stoga mirno može sačekati sljedeću masovnu katastrofu« (str. 1038).

* * *

Iz ove kratke analize mikrorazine i makrorazine zbivanja moguće je izvući sljedeće zaključke:

1. Kako na mikro, tako i na makrorazini zbivanja uočljiva je konfiguracija zapleta uobičajena za tradicionalnu koncepciju radnje, kakvu poznajemo još od Aristotela. Međutim, i na jednoj i na drugoj razini dešava se da umjesto dinamičnog razvoja radnje u pravcu razrješenja prikazanog konflikta zbivanje stagnira. Umjesto da krene u pravcu očekivanog događaja, ono se ponavlja i varira, tako da se početna konfiguracija konflikta dodatno komplicira.

2. Imajući u vidu autoreferencijalni impetus romana, sigurno je da roman u metatekstualnom diskursu baš i smjera na tradicionalnu koncepciju pripovjedne radnje te da je zbivanje upravo koncipirano kao dekonstrukcija Aristotelovske teorije zapleta.

3. Ovakva koncepcija radnje romana u neposrednoj je vezi sa poetskim principom smisla za mogućnost i predstavlja njegov strukturni izraz.

Prve dvije teze smo dokazali prethodnom analizom. Posvetimo se sada tezi da je skicirana struktura romana replika mogućnosti kao poetskog/poetološkog principa.

Aristotelovski zaplet polazi od zatvorene strukturirane cjeline u kojoj svaki element radnje ima svoju tačno preododređenu funkciju. Poznato je da antička drama kao paradigma takvog zapleta već nakon ekspozicije pokazuje konflikt koji načelno može imati samo dva rješenja, od kojih je pak u skladu sa žanrovskim kodom faktički moguće samo jedno, naime, propast junaka u sukobu sa sudbinom. U tom smislu, aristotelovska koncepcija radnje je bitno deterministička, što opet znači da ona slijedi princip *nužnosti zbivanja* koji per definitionem podrazumijeva jedno rješenje zapleta. Upravo tu Musil suprostavlja princip *mogućnosti zbivanja*. Za rješenje konflikta roman nagovještava više mogućnosti, već samim time što gotovo svaki lik djeluje kao nosilac određene ideje koja može predstavljati odgovor na zagonetku kojoj je izložena paralelna akcija, naime, nalaženju izbaviteljskog modusa. Broj takvih modusa u toku zbivanja se ne smanjuje, nego neprestano povećava, što se vidi po uvođenju novih likova u posljednjim dovršenim poglavljima romana a i u bilješkama iz zaostavštine (Lindner, Schmeisser). Nijedan od ovih likova ne odnosi prevagu, štaviše, gotovo svi su s većim ili manjim intenzitetom predmet satiričkog diskursa romana³⁹ koji ogoljava nedostatnost njihovih ideja ili principa življenja i njihovu nepodesnost da postanu tražene izbaviteljske ideje. Ulrich pak, kao alter ego pripovjedača, uglavnom reagira na ideje drugih, otkrivajući u njima tragove lažne ideološke svijesti.

Strukturni odraz smisla za mogućnost jeste stoga dodatno kompliciranje zapleta. Na makrorazini zbivanja možemo govoriti o svojevrsnom neprestanom dopunjavanju ili širenju peripetije, kao početne faze aristotelovske radnje. Stoga bi vjerovatno bilo pogrešno reći da je riječ o statičnoj strukturi, prije bi se moglo reći da je dinamiziranje usmjereno prema unutrašnjosti konflikta, a ne prema vani odnosno njegovom rješenju.

Za opis ovakve strukture romana koja po svemu odstupa od uobičajenih modela oblikovanja pripovjednog svijeta Albert Kümmel se poslužio uspješno pojmom entropije⁴⁰, koji potiče iz termodinamike a preko teorije informacija prodire i u znanost o književnosti⁴¹. Entropija predstavlja mjeru

³⁹ Isp. Helmut Arntzen: *Satirischer Stil. Zur Satire in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. 3. überarbeitete Auflage. Bonn 1983.

⁴⁰ Kümmel: M op.cit. str. 532

⁴¹ Vidi u: Umberto Eco u *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano 1962. Navođenje prema našem prijevodu Nike Miličevića: U.Eco: *Otvoreno djelo*. Sarajevo 1965. O entropiji vidi posebno poglavlje *Otvorenost i teorija informacije*, str. 91-132.

količine mogućih informacija u datom kontekstu, što je ta količina veća, stepen reda je manji, a entropija se povećava. Kao što se u termodinamici maksimalna entropija može poistovijetiti sa haosom, u teoriji informacije, ona bi značila potpuni nered koji ne bi omogućivao nikakvu informaciju jer bi omogućivao sve informacije. Isto tako, stanje u kojem je entropija ravna nuli, u termodinamici bi bilo označeno termičkom smrću, a u teoriji informacija to bi značilo da nikakva nova informacija ne bi bila moguća jer je određeni makar i minimalni stepen nereda njena neophodna pretpostavka. U estetskom diskursu, prema Umberto Ecu, moguće je razlikovati dva tipa poetike: zatvoreni koji teži smanjivanju entropije povećanjem stepena reda odnosno probabilnosti i otvoreni koji entropiju povećavaju u organiziranom neredu.⁴²

Preneseno na naš problem pripovjedne radnje, može se zaključiti da aristotelovska teorija zapleta zbog svoje izražene teleologije, odnosno usmjerenosti ka jednom rješenju, podrazumijeva visok nivo probabilnosti i izuzetno nizak nivo entropije. Paul Riccoeur je stoga lucidno primijetio da je Aristotelova poetika i nastala iz potrebe da prirodni nered historije (odnosno života) nadvlada i pretvori u red poetskim činom. Aristotel u sastavljanju tragičke pjesme »vidi pobjedu sklada nad neskladom«⁴³. Musilov smisao za mogućnost pak podrazumijeva povećanje entropije na razini narativne radnje postavljajući u stanje istog stepena vjerovatnoće sva moguća rješenja zapleta neprestano povećavajući njihov broj. Uistinu, roman se daje pročitati kao negativni komentar Aristotelovske koncepcije zapleta; njegova intencija je, čini se, usmjerena protiv reda koji se pojavljuje kao kontrapunkt smisla za mogućnost⁴⁴. Narativna radnja *Čovjeka bez svojstava* stoga se uistinu može usporediti sa termodinamičkim sistemom⁴⁵ na prijelazu u stanje turbulencije, a zapravo sa stanjem povijesnog trenutka u ukupnosti svojih mogućnosti pred veliku eksploziju, odnosno Prvi svjetski rat. Još jedan strukturalni fenomen romana, na koji Kümmel upozorava, zaslužuje posebnu pažnju. Čitalac, naime, ostaje zatečen diskrepancijom između količine informacija koju roman neprestano gomila i utiska da se radnja ne pomjera s mjesta. Taj efekat nastaje zahvaljujući principu holograma ili mise-en-abyme⁴⁶

⁴² Vidi Eco: *Otvoreno djelo*, (1965) op. cit. , str. 116.

⁴³ Pol Riker: *Vreme i priča*. Prvi tom. Prevele s francuskog Slavica Miletić i Ana Moralić. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 1993, str. 45

⁴⁴ Isp. Pekar: *Ordnung und Möglichkeit*, op. cit. str.18.

⁴⁵ Vidi Kümmel, str. 539.

⁴⁶ Ovu sintagmu J. Ricardou je preuzeo od Andre Gidea i razvio je u teorijski pojam koji označava jedan oblik književne rekurzivnosti a time i autoreferencijalnosti pri kojoj se najmanje jedan element neke nadređene formalne ili tematske razine pojavljuje i na podređenoj razini. Vidi: natuknicu o ovom pojmu u: Metzler Lexikon Literatur- und

kojem pribjegava Musil⁴⁷. Svako poglavlje, naime, strukturalno i semantički sadržava cijeli roman. Likovi se zrcale u drugim likovima, a zapravo svi predstavljaju varijacije Ulricha kao središnjeg lika, svaki od njih je ogledalo njegovih mogućnosti, a on sam ostaje čovjek bez svojstava upravo zato jer potencijalno posjeduje sva svojstva na koja su reducirani ostali likovi; Ulrich ne želi propustiti nijednu mogućnost u korist neke stereotipne stvarnosti, pa je on stoga manje stvaran lik, a više »mogućnost lika kao takvog«⁴⁸.

Kulturtheorie. Herausgegeben. von Ansgar Hünning. Stuttgart: Metzler 1998, str.373.

⁴⁷ KümmeI, str. 537.

⁴⁸ Jakob: Möglichkeitssinn und Philosophie der Möglichkeit, str. 24.